

Cuerpos interrogantes, rescrituras *queer*. *Melalcor*, de Flavia Company*

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Revistes Catalanes

No decía palabras,
Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,
Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe [...]
Luis Cernuda, “No decía palabras”, *Los placeres prohibidos*

Te equivocas [...]. Nadie tiene ningún deseo. Es exactamente lo contrario.
Flavia Company, *Melalcor*: 147

Melalcor se publicó en la frontera del cambio de milenio, el año del tan nombrado efecto 2000, que luego quedó en nada, un negocio para las empresas de informática, una ocasión para nostalgias futuristas y oráculos apocalípticos, poco más.¹ Tal

* Este trabajo se inscribe en el grupo investigador *Cos i Textualitat / Cuerpo y Textualidad* (2005SGR-1013), dentro del proyecto “Los textos del cuerpo” (HUM2005-4159/FILO). Quiero dedicar este artículo a tod@s mis alumn@s que, tanto en grado como en posgrado, me han acompañado durante el curso 2007/8, algun@s con reincidencia viciosa que a mí también me dio mucho placer. También a Eva Gutiérrez, Nora Almada y Noemí Acedo, que contribuyeron a hacer posible un seminario sobre la obra de Flavia Company en el Ateneu Barcelonés este 2008. La deuda con Noemí se extiende a algo antes, cuando aceptó el reto de estudiar la obra de Company y eso nos brindó, además de discusiones apasionantes, la satisfacción de una serie de trabajos sobre la obra de una novelista a la que sin lugar a dudas hay que volver.

¹ Flavia Company, *Melalcor*, Muchnik, Barcelona, 2000.

vez porque la novela anterior no podía ser (aparentemente) más distinta,² o quizás por algunas de las apuestas asumidas por la autora en el tejido del texto (en las que necesariamente tendré que detenerme en el espacio de este artículo), fuere por lo que fuere, la crítica acogió el libro con cierta distancia, frialdad y algún que otro silencio. Lo curioso es que estos eran precisamente los atributos que reconocían en la obra.

Para muestra, dos botones. Desde las páginas de *El periódico*, Estanislau Vidal-Folch encabezaba su reseña con el título “Sentiments inquietants” [“Sentimientos inquietantes”], aunque para sorpresa de quien leía en ningún momento se sabía exactamente a qué sentimientos obedecía esa inquietud, ni de qué naturaleza era.³ El crítico proponía leer el texto en clave existencial, como una búsqueda identitaria un tanto descarnada y *surrealista* (*sic*). La consideraba una “novel·la de recerca i desenvolupament” [novela de búsqueda/investigación y desarrollo], más en la línea de *Ni tu, ni jo, ni ningú* [*Ni tú, ni yo, ni nadie*] —que mereciera el Premi Documenta en 1997—, que no en la de *Dame placer* (1999), el libro precedente. Terminaba su crítica apuntando que se trata de una novela “más para creadores que para lectores ordinarios, porque a estos les costará tomar afecto por una historia con personajes distantes y un ambiente de temperaturas más bien bajas”.⁴

No puedo compartir la distinción entre lector creador y lector ordinario, puesto que quien lee, forzosamente re/crea, re/escribe; ni tampoco suscribo la valoración que le merecen los personajes y el ambiente de la novela. Junto a la ambigüedad del título de la reseña (a la que ya he aludido), quisiera, no obstante, reservar —para ir retomándolo a lo largo de este artículo— algo que subyace en esta cita de Vidal-Folch en la diferenciación de receptores: me refiero al binomio vida/obra y al vínculo que puede existir entre escribir y vivir. Frente a la afirmación del reseñista, a mi parecer, *Melalcor* es un texto que reclama —si no exige— una enorme participación del lector/de la lectora, me atrevería a afirmar que hasta un

² Para justificar ese aparentemente y por falta de espacio, remito a Meri Torras, “Adicciones y complicidades. Placer, cuerpo y lenguaje o la osadía narrativa de Flavia Company”, *Arbor*, CLXXXII, 721 (2006), pp. 623-633.

³ Estanislau Vidal-Folch, “Sentiments inquietants”, *El periódico* (6/10/2000), p. 6.

⁴ La cita en original: “més per a creadors que per a lectors ordinaris, perquè a aquests els costarà prendre afecte per una història amb personatges distants i un ambient de temperatures més aviat baixes”.

compromiso doble: artístico y vital. Trataré de ponerlo de manifiesto en esta propuesta interpretativa.

Por su parte, más cómplice con el texto, Jordi Llavina interpretaba esta distancia narrativa (que no frialdad) en clave kafkiana y, de la concomitancia entre el autor checo y la autora argentino-española, destacaba el humor negro que ambos gustan en usar.⁵ Llavina concluía su reseña en *La Vanguardia* subrayando lo más significativo, a su juicio, de la novela: la redefinición de los géneros: “Por un lado, de géneros literarios. Una prosa que tiene trasfondo de novela, pero una realización más cercana al cuento. [...]. Por otro lado, redefinición de los géneros humanos; de sexos, en definitiva. No hay posibilidad de saber, al fin, si la pareja que va labrándose el fracaso a lo largo del libro tiene una composición heterosexual u homosexual”. Si bien Llavina interpretaba que esto no importa, “[q]ue el dolor —viene a decirnos Flavia— es hermafrodita y la consternación pongamos que unisex”, creo que la novela de Company tiene un planteamiento crítico más devastador de lo que podría ser la proclamación de la universalidad de los sentimientos, a través de la simple indefinición del género de los personajes y, por tanto, la siembra sistemática de dudas a propósito de sus prácticas sexuales. Cabría preguntarse, ¿son estos los sentimientos inquietantes que encabezaban la reseña de Vidal-Folch? Puede que el recurso tal vez no nos pareciera tan aleatorio.

El propósito de este artículo es mostrar cómo *Melalcor* constituye una rescritura (*queer*) de una historia de amor con impedimento (del corte clásico y archiconocido de *Romeo y Julieta*), donde la sexualidad, los cuerpos y el deseo ocupan un primer plano, puesto que *están, son y devienen* en el proceso de leer el texto, de dotarlo de sentido. De este modo aparentemente simple, pero que requiere como es habitual en Company una cuidada labor de lenguaje (que acaba culminando en este caso en la tarea del lector/de la lectora), la novela evidencia las prescripciones que actúan indefectiblemente en la vida y en la literatura; así, el libro puede leerse a la vez como una poética de vida y obra para el siglo XXI. Los cuerpos en tanto textos y las obras en tanto *corpus*, exigen que interpretemos atendiendo a sus procesos de materialización. No es que no importe nada el sexo/género reconocido en los/las protagonistas de la obra sino que importa mucho, tanto que esa importancia absurda —entrecruzadas con otras diferenciaciones tan o más absurdas pero

⁵ Jordi Llavina, “Flavia Company: amor, dolor y humor negro”, *La Vanguardia* (29/9/2000), s.p.

igualmente operativas— constituye el elemento antagonista que el/la narrador/a protagonista deberá vencer *con* y *por* el deseo. *Su* deseo. Y su cuerpo.

Que su cuerpo nos suscite algunas preguntas no deberá extrañarnos: el deseo dobla en interrogante a cualquier cuerpo que se atreva a sostenerlo.

Espejar la incógnita

Si el cuerpo del/de la narrador/a protagonista suscita un interrogante de género y sexual podemos pensar que se debe, en parte, a que nos llega atravesado por un deseo que se percibe como conflictivo en el marco social que habita. Enamorado/a de Mel, con quien huye a estudiar matemáticas a la Ciudad pero con quien nunca ha llegado a mantener una relación sexual, se obstina no obstante en acatar las prescripciones de la Ley y vive amordazando su deseo. De hecho, no se lo encuentra. Los mandamientos sociales inciden sobre él/ella imponiéndole convertirse en otra persona, alguien que vive según lo prescrito, lo debido y lo conveniente.⁶

El cuerpo del/de la protagonista no es sino el síntoma de su propia incógnita, el desconocimiento de sí que lo transmuta en algo ajeno cada vez que se asoma al espejo. El gesto, que tiene una larga tradición de búsqueda de la identidad y tentativa —a menudo extrañada— de autoconocimiento, tiene en *Melalcor* una recurrencia remarcable. Por ejemplo, la indagación visual en el cristal azogado llega tras la propuesta de soborno por parte de sus progenitores: si abandona a Mel (o a cualquier idea respecto a Mel) la empresa familiar pasará a ser suya. Duda durante una semana.

⁶ Me permito traer a colación aquí el concepto de “El doble del cuerpo” acuñado por la profesora y crítica de arte Maureen P. Sherlock: “El cuerpo natural, ese inocente cuerpo sin vergüenza ni nombre, abandonó el jardín del paraíso mucho antes que Adán y Eva, si es que llegó a existir alguna vez. Este cuerpo abstracto que neutralizado tan bien ha servido a la ciencia y filosofía occidentales, enmascara inteligentemente su poder para normalizar, codificar y deificar el cuerpo existencial que regula. Este conceptual doble del cuerpo proclama un cadáver fijo e inmutable; determinado por la naturaleza, dios y el Estado como repetición universal de lo mismo. Disfrazada de Naturaleza, la cultura evade la historia del cuerpo disciplinado y castigado, el cuerpo sujeto y sujetado, que se produce en contextos institucionales y no es meramente nacido”. Maureen P. Sherlock, “El doble del cuerpo”, en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, ed. David Pérez, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 85.

Fue una semana más bien terrible. La bauticé, por hacer algo: los días del espejo. Porque ves tu cara de manera constante, los rasgos más desconocidos de tu mirada, el color de sangre que se esconde detrás de las pupilas y el color de mierda que hay bajo el rojo de los labios que abren y se cierran para modular el aire que forma las palabras del sí y del no. [69]

Y sí, termina aceptando: así descubre su precio, al tiempo que alguno de sus rostros.

La función del espejo es fundamental porque no sólo vehicula esta posible búsqueda existencial (que apuntaba Vidal-Folch) sino que la lleva más allá en tanto que le brinda la clave: no es la imagen del espejo lo que importa en definitiva, sino su magia o su don. Así se abre el relato (el subrayado es mío):

Se había pasado media vida intentando encontrar las respuestas correctas y, por fin, se daba cuenta de que lo importante era descubrir la pregunta. La interrogación era el deseo. La contestación la muerte. Como en un juego. Cara o cruz. *Cara significaba mirarte en el espejo. Cruz significaba cruz.* [15]

Enfrentarse al espejo implica el desdoblamiento, la incursión de la alteridad (para sí). Por ello, el espejo es la pregunta y el descubrimiento de la importancia de la interrogación (y por consiguiente del deseo como motor de vida). El mecanismo de resolución del conflicto viene apuntado en el *incipit* y es en esta clave que se nos invita a leer el texto. Ante la especulación que ha de llevar al/a la protagonista hacia el éxito económico y social se resiste a rendirse otra especulación (más etimológica). El espejo (espéculo) atestigua su incapacidad de ser él mismo/ella misma, o simplemente algo idéntico a sí, pero a la vez le inscribe la necesidad de afrontar ese reto (con la alteridad que no es otr@). No obstante, si hay un desafío de la identidad, éste no reside en la fijación de una coincidencia con uno/a mismo/a hasta el punto que ni siquiera se percibe como un intento reiterativo más allá de la simple constatación de lo idéntico. Espejar la incógnita del quién soy requiere de la ficcionalización, del relato, de lo que acontece en un tiempo-espacio y de los motivos (motores etimológicos) de esas acciones. También de los otros que no son otros. Hay patrones fijados y la norma de amoldarse a ellos... y a menudo la necesidad de contravenirlos, aun oponiéndose a presuntas normas de la mismí-

simas naturalezas: “Miró de nuevo hacia el espejo y vio un cangrejo que caminaba hacia delante”. [110]

De hecho, es una cuestión de perspectiva que un cangrejo avance hacia adelante: basta con considerar que sus ojos están a un lado, osar repensar su cuerpo desde otras simetrías o asimetrías. A menudo, sin embargo, el precio es muy alto.

De carnicerías, carencias y mutilaciones

Company nos pone en manos de alguien que, a pesar de ser el protagonista de su propio relato, nos da poca información sobre sí mismo/a. O mucha, según se mire. Nos deja de dar de modo inequívoco alguna que juzgamos básica. Podríamos soportar no saber su nombre pero nos incomoda desconocer si su cuerpo está sexuado en femenino o en masculino. La primera pregunta entonces para el/la lector/a es por qué. ¿A qué responde ese malestar? ¿Cómo contribuye la sexuación/sexualización de los personajes en el proceso interpretativo de un texto? ¿Qué sentidos otorga?

Uno de los pocos datos físicos que nos transmite a propósito del/ de la narrador/a es que le falta un trozo de dedo. Se lo pilló su progenitor con la puerta del coche, por accidente. Esta amputación es la inscripción corporal de un conjunto de mutilaciones que ha padecido dentro de la *institución caduca* —que es el modo con que se refiere a la familia—, que le obliga a vivir según unas directrices y le castiga severa y violentamente cuando se aleja de ellas. En el capítulo “El enfrentamiento” asistimos a una paliza que le propina el señor Savalt, su progenitor. De nuevo frente al espejo el/la protagonista reflexiona:

[...] quizás el señor Savalt, con la complicidad de la señora Savalt, le había hecho por dentro la misma carnicería, y tal vez no era cuestión de días, quizá ni siquiera tuviera solución.
[109]

Esta educación desde la preceptiva de la institución caduca le/la ha convertido en un ser de carencias. La mayor y más importante consiste en su incapacidad de amar:

No sé amar. Mis relaciones se establecen por casualidad o por interés. Son tan superficiales que se parecen a la relación que tengo con los objetos. Todo esto hace que, a veces, experimente una soledad inexplicable. Pero me dura poco y la supero sin problemas. Para profundizar en los demás seguramente se necesitan herramientas de las que yo no dispongo. [69-70]

Melalcor narra la historia de una revelación a lomos de los dictados interrogantes del deseo. Una herramienta imperativa una vez osamos plantearnos la pregunta. Da igual si se acierta o no. Pero llegar hasta esa pregunta que no necesita respuesta supone un trayecto arduo en el/la protagonista, un proceso que conlleva sustraerse de las leyes imperantes naturalizadas.

La lógica de la pureza

Una estricta lógica de la pureza sostiene, en el relato, los principios de la fábula fundadora de la Gran Culpa y constituye una parodia cromática del pecado original y la expulsión del (presunto) Paraíso. En la novela, nos llega en boca de la autoridad patriarcal por excelencia, el sr. Savalt:

Al principio de todo, cuando nuestro mundo comenzó gracias al verbo divino, todo era, o bien blanco o bien negro. La pureza de los blancos y de los negros era el orgullo de la Fuerza Creadora del universo bicolor, y por esta razón, recomendó (ordenó) a sus habitantes que nunca se les pasara por la cabeza, bajo ningún concepto, mezclar el blanco con el negro, bajo amenaza de convertirlos en seres sin deseos, ni ilusiones, ni identidad. Pero, ay retoño mío, en aquellos tiempos, como en todos los tiempos conocidos y desconocidos, presentes, pasados y futuros —me decía el sr. Savalt—, siempre hay quien la pifia. Los rebeldes, la mayoría de los seres que existían entonces, decidieron seguir su impulso y se mezclaron. El castigo de la Fuerza Creadora fue inmediato: todos los insurgentes se convirtieron en seres grises. De rebote, no sólo ellos, sino todos los otros y el universo entero quedaron perjudicados, porque la Fuerza Creadora, vengativa, perfeccionista y obsesiva, exclamó: “Ahora que existe el gris, tanto me da este mundo.

¡Tened, hijos de la Fuerza Destructiva, tened las descomposiciones terribles que van del negro al blanco! ¡Ya nunca más conoceréis la pureza y la perfección!”. Y sembró a voleo todos los colores que ahora tenemos y que son la muestra viviente de Nuestra Gran Culpa. [36-37]⁷

La ley preserva un divorcio entre el Blanco y el Negro (probablemente también una jerarquía entre ambos) y prohíbe cualquier mezcla o contaminación entre los seres de uno u otro color. El mestizaje supone un lugar de resistencia, la desarticulación del binomio y su dinámica constituyente, basada en la oposición y en la complementariedad. No obstante, ese encuentro bicolor acaba aconteciendo porque cualquier ley se promulga como antídoto a la amenaza de una contraley que *ya* se produce, que la precede, pero que solamente podría ser en el mismo instante que la ley se dicta.⁸

En su relato, el sr. Savalt otorga muy poca importancia al hecho de que los rebeldes sean la mayoría. Los seres grises han existido siempre, pero es desde la prescripción legal que pasarán a ostentar la condición de proscritos, perseguidos, punibles, culpables. Además, en la fábula, un presunto Dios muy harto (y un tanto *punky*) siembra una explosión de colores que termina de asegurar el caos cromático y la confusión entre los habitantes de un mundo multicolor. Aunque tal policromatismo —como la contraley— ya existía antes, basta con tener los ojos para distinguirlo. O la mente para poder pensarlo:

Quisiera tener la mente casi en blanco. O en blanco y negro. El blanco no es un color. El negro es todos los colores. El blanco sí es un color. Que no se ve. Es un desnudo. Los hay diferentes. Negros también. [145]

El/La protagonista desarticula el par blanco/negro y lo convierte en un todo que comprende los colores al completo y la posibilidad del desnudo o de la existencia más allá de la visibilidad, por ejemplo.

⁷ El relato rescibe la *Génesis* bíblica junto con el *Banquete* platónico en versión cromática.

⁸ Cfr. María Lugones, “Pureza, impureza y separación”, en *Feminismos literarios*, ed. Neus Carbonell y Meri Torras, trad. Marta Marín Domine, Arco Libros, Madrid, 1999, pp. 235-264. También Jacques Derrida, “La loi du genre”, *Glyph*, 7 (1980), pp. 176-232.

La lógica de la pureza preserva el dominio y el control de unos sobre otros *naturalizando* unos atributos jerarquizados según el cumplimiento de un orden hegemónico. No ser ni uno ni lo otro, participar de ambas categorías y sin embargo no pertenecer a ninguna —o sí, pero en tránsito, en contingencia (no esencia)— constituye un desafío a los mecanismos legitimadores de la marginalización y el sometimiento de grupos sociales en torno a una categoría identitaria. Pero, a la vez, desarticula la posibilidad de una identidad idéntica (sin que el adjetivo sea un epíteto y resulte redundante en este contexto), dinamita la identidad metafísica e invita a considerarla un proceso inacabado de gestos corporales en diálogo con unos códigos significantes: que la producen y reproducen simultáneamente.⁹

Teoría de los conjuntos I: Mel/Cor *versus* narrador/a

Las categorías —incluida la identidad— operan a partir del trazado de unos límites, el espacio de un adentro y un afuera, el establecimiento —en definitiva— de un conjunto que incluye unos elementos y excluye otros.

El conjunto, en matemáticas, es una colección de elementos que cumplen una determinada condición característica. Después hay muchos matices, pero la mencionada definición me permite dividir el mundo en dos conjuntos principales: los otros y yo. Cantor, desde luego, no estaría de acuerdo con esta clasificación. Tampoco Mel lo estaba: Mel dividía el mundo como sigue: los otros y nosotros, teniendo presente que cuando Mel decía nosotros quería decir el grupo que integrábamos Mel y yo. [85-86]

Mel/Cor y el/la protagonista comparten una atracción mutua (sostenida con diferente arrojo), un viaje a París (de dónde Mel no quería volver y el/la protagonista sí) y haber estudiado matemáticas (aunque la formulación de sus conjuntos no coincidan).¹⁰

⁹ Cfr. Begonya Sáez, “Formas de la identidad contemporánea”, en *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, ed. Meri Torras, Edicions UAB, Barcelona, 2007, pp. 41-53.

¹⁰ De ahí la referencia a Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor (1845-1918), quien sentó las bases de la matemática moderna con su teoría de los conjuntos.

A mi juicio, el itinerario de (auto)descubrimiento que recorrerá el/la narrador/a del relato pasa por replantearse los conjuntos que dan unidad a su vida/identidad, para incorporar en ellos —o mejor, en el suyo— a la alteridad necesaria. Esa alteridad que irrumpe y configura la propia identidad, comprende a Mel —el amor imposible deviene posible y feliz (como veremos en este apartado)— pero también a *otr@s*, en un sentido de *comunidad* (en el que me centraré en el apartado siguiente) y que me parece muy relevante.

Vayamos, pues, por partes. La relación entre Mel y el/la narrador/a atenta contra la prescripción ortodoxa:

Habría sido perfecto si no hubiésemos tenido presente el efecto devastador de la Gran Culpa. Nuestra educación, rígida, nos había enseñado cuáles eran los límites. Y las matemáticas se habían encargado de definirlos como los técnicos de los que no puede pasar el valor de una cantidad.
Forbidden. [63-64]

Prohibida. *Amb@s* conocen la prescripción, no obstante, si bien Mel está dispuesta a vivir fuera de la ley y lejos del pueblo (París), el/la narrador/a lidia con una interiorización mayor de la Gran Culpa —con su panóptico adjunto— y ha condicionado su vida bajo el intento obstinado y castrante de satisfacer las demandas que se proyectan sobre él/ella. Confiesa:

Hay lugares donde la Gran Culpa no tiene lugar. Me equivoco. Para mí no hay lugar ni tiempo posibles sin la Gran Culpa. La llevo bien adentro. [36]

Su deseo no existe como suyo. Pertenece al deseo prescriptivo de los defensores de la pureza y de la ley. El suyo —como ya apunté más arriba— no se lo encuentra y tendrá que escuchar su cuerpo para reconocerlo, hallar *la* pregunta.

No solamente renunciará a Mel sino que se vende —la vende— por el poder que le otorga convertirse en heredero único de la empresa familiar y, consiente como intercambio, al menos al principio, que su hermano (el primogénito) se case con ella (él). Ya solamente por el hecho de que el primogénito se case con Mel suponemos que se trata de una mujer (al menos aparentemente). Además, cuando

la desesperación y el dolor se adueñan de ella, Mel finge que es muda y se hace pasar por hombre. Asume otro nombre: Cor.

Mel, convertida en Cor, accede a la boda:

—[...] Elegiste tu vida. Ahora yo escojo la mía. [...] ¿Qué te has creído? ¿Que me voy a pasar toda la vida llorando? ¿Qué te has creído? ¿Que sólo tú eres miserable? ¡Todos lo somos! ¡Y todos tenemos derecho a serlo! No me sigas. Ni siquiera con el pensamiento. Ésta de ahora es mi despedida. Ahora sí que no hay marcha atrás. [113]

La pregunta sin necesidad de respuesta que acabará encontrando el/la protagonista (y a la que me referiré más adelante) constituirá la clave que hará posible su regreso con Mel y la osadía de vivir el amor que los/las une, eso sí, lejos del pueblo dels Montons, en París.

París nos gusta. Ya tenemos un buen grupo de amistades. Hemos aprendido una nueva lengua. Hemos aprendido nuevas costumbres. Es curioso cómo cambia la visión del mundo cuando nos atrevemos a querer y a dejar que alguien nos quiera. Así de sencillo. [244]

Como el *incipit*, el *excipit* de la novela es crucial.

Entre uno y otro, el/la narrador/a mantendrá relaciones sexuales con seres igualmente plurideterminados (en lo que a sexo-género y colores se refiere) pero ninguno se convertirá en sujeto de su amor. Su deseo sigue perteneciendo a Mel, aunque el/ella se resista a aceptarlo. En catalán, “Mel” significa “miel” y “Cor” se traduciría por “corazón”; a partir de ahí algunos guiños del texto: “A veces mi voluntad es de miel; espesa, pero blanda” [136]. O, un poco antes: “Tengo el sexo lleno de miel, tengo corazón en el sexo. Necesito follar. Sin pensar. En absoluto” [132].

Teoría de los conjuntos II: comunidades y unidades comunes

Si bien el trayecto del/de la protagonista a lo largo del relato se explicaría en gran parte a la luz de esa ampliación de su conjunto propio, del yo al nosotr@s

(entendiendo la primera persona del plural como la suma de Mel y él/ella), a mi juicio el libro propone un *nosotr@s* más amplio, cercano a lo que podríamos llamar una comunidad dentro del microcosmos de Santa Canar dels Montons. Esa comunidad no tiene características comunes compartidas por *tod@s* sus integrantes, salvo la de tratar de vivir de un modo no aceptado por la ortodoxia del pueblo. Y esa unidad común deriva, en todos los casos, en una consciencia que se repite: *tod@s ell@s* sin excepción tienen que terminar huyendo de Santa Canar dels Montons y del imperio de la Gran Culpa.¹¹

Un solitario de origen chino, un juego que consiste en ir combinando de determinada manera unas canicas para terminar quedándose una sola en el centro del tablero en cruz, aparece en el texto como una metáfora del aprendizaje del/de la protagonista en el transcurso de la peripecia: pasa de considerar el juego como una lucha por eliminar a los otros (canicas o personas) y persistir, a entenderlo como una alianza de ayuda solidaria para hacer posible la vida de un@. La filosofía del juego cambia drásticamente y, con ella, la concepción del mismo:

Hoy he comprendido que no se eliminan ni se comen entre ellas, sino que se sirven de puente, de contacto con las otras, de eslabones para mantenerse en el tablero hasta que dejan de ser imprescindibles. [41]

Formarían parte de esta comunidad Robert y Casilda (conocid@s como la Gran Puta y la Pobre Chacha de la Gran Puta), quienes poseen como atributos *extraños* unos ojos en blanco:

[...] Dicen que sólo podemos quedarnos si permitimos que nos arranquen los ojos [...] No les gustan nuestros ojos blancos inmaculados, sin pupilas. Dicen que son peligrosos porque no se sabe hacia dónde miran... [146]

¹¹ Santa Canar dels Montons tiene semejanzas fonéticas muy explícitas con algún que otro topónimo reconocible. Dejando esto de lado, quisiera subrayar que els Montons (como suele llamarse el pueblo abreviadamente, y tampoco es coincidencia que se abrevie) puede referirse a “los y las del montón” (*Montones*, a la catalana) pero también, a la francesa (partiendo de *moutons*), a los corderitos, los dóciles.

Participaría en el grupo Lola, quien atiende (y de forma muy particular) en el quiosco-librería del pueblo. Pero también el Yayo del/de la protagonista (quien decidió vivir en silencio) y su tía Conca,¹² con quien aprendió a ser libre a través de una forma de comunicación fundamentada en la necesidad y no en la interpretación. Así organizan una mutua libertad compartida:

Conca y yo constituíamos un conjunto. Una especie de conjunto, si tomamos la teoría de los conjuntos de una manera heterodoxa, que es lo que habría que hacer con todas las teorías y, principalmente, con todas las leyes. Pero para ser heterodoxo, hay que estar de acuerdo. Y para estar en desacuerdo. Y para estar en desacuerdo, hay que saber ser libre. Y la libertad es incómoda, porque es lo más difícil de organizar que existe en el mundo. [89]

En este razonamiento silogístico convive, sin duda, una reflexión a propósito de la articulación política y sus dificultades; acerca de cuando yo y mi lucha dejamos de ser individuales sin perder nuestra individualidad. En efecto, en el conjuntarse con *tod@s es@s otr@s* (que ya no son *otr@s*), el/la protagonista, como la última canica del juego de la vida, siente su existencia en compañía y solidaridad. De hecho, de *tod@s* y cada *un@* de *ell@s* ha aprendido algo y en las vidas de *es@s otr@s* encuentra razones y sinrazones para la suya propia. Para que la suya sea precisamente eso: *propia*, más que *apropiada*.

Y he dicho que la Gran Puta es una de las personas que más me han influido en el modo de vivir la vida, porque me dibujó en la cabeza la única meta posible: llegar a vivir como realmente deseas. Pero lo que realmente deseas vuelve a formar parte de la pregunta. [92]

Que es mucho, puesto que ahí reside, como ya he apuntado, el *quid* de la trama novelesca. La historia de Robert y Casilda (la Gran Puta y la Pobre Chacha de la Gran Puta) resulta la prueba fehaciente de que en Els Montons es imposible “llegar a vivir la vida como realmente deseas” y su caso justifica que Mel y el/la protagonista, tras su (re)encuentro amoroso-vital, opten por la huida como única

¹² “—¡Pobre Conca! ¡Ella también tendría que haberse marchado!” [146].

vía posible y deseable. Robert y Casilda viven junt@s en una masía en las afueras del pueblo —y es importante subrayar su lugar periférico—, bajo continuas amenazas por parte de los perseguidores del orden de Els Montons, que no cesan hasta echarles de su casa dejando tras de sí un panorama desolador:

Coge el casco, y el choque de las llaves contra el casco hace que acuda a su mente una frase inconcebible. Conduce con rapidez. Experimenta una inquietud extraña. Tiene miedo. Un miedo visceral que le parece absurdo. Cuando llega al lugar donde debía estar la masía, sólo ve las ruinas humeantes de veinte años de amor. Quemado. Todo quemado. [168]

El mecanismo es implacable e imparable. La culpa, inexistente. En parte porque se difumina en la masa; por otra parte porque la ceguera rígida y mutiladora que manejan los (y maneja a los) defensores y ejecutores acérrimos de la pureza, mantiene siempre la profunda convicción de proceder como es debido, preservando un orden *natural* de las cosas, su *normalización* o, simplemente, erradicando lo monstruoso y lo diferente de la faz de la tierra. “No te preocupes —le dice Robert— aún tenemos los ojos, para mirar adonde y lo que queramos” [177].

Afortunadamente. Lo que no alcanzan a imaginar los embajadores sangrientos de la norma es que a pesar de su acto fundamentalista y vandálico, ni que hubieran logrado arrancarles los ojos, la mirada distinta hubiera persistido. O puede que sea uno de sus temores más horripilantes, de ahí esta práctica sistemática de la violencia, la mutilación de la vida al vivir.

Maneras de (no) vivir

Justo antes de confesarnos que la lleva *bien adentro* y que no puede despojarse de ella, el/la protagonista se había preguntado: “¿Cómo es posible dejar de vivir por culpa de la Gran Culpa?” [36] porque para vivir no basta con tener la vida, estar viv@. ¿Cómo gestionar la libertad de ser un@ mism@ ante el peso la interiorización del panóptico, el acatamiento de la norma, la docilización del sujeto, la naturalización de lo contingente y aleatorio (que pasa a considerarse obligatorio y necesario, prescriptivo), la universalización de lo particular (en función de unos intereses también particulares), el amordazamiento del deseo, la desatención a lo que dice (y puede) un cuerpo?

De nuevo, la Gran Puta resulta un ejemplo a (no) seguir:

—No es nada fácil liberarse del miedo que produce la Gran Culpa. Yo me pasé muchos años viviendo una vida que no era en absoluto la mía a causa del terror que me provocaba llegar a sentir la Gran Culpa. [99]

El/la protagonista del relato vive en un no vivir; trata de ser otro que no es. *Melalcor* nos hace partícipes del trayecto que l@ lleva a osar tomar las riendas de la vida escuchando el propio deseo, en un proceso que implica y mezcla de forma indisociable cuerpo y mente. El personaje podrá actuar y entender cuando halle la pregunta clave, esa que no necesita responderse. El juego de la vida, que no es un juego,¹³ no lleva instrucciones al uso a las que acogerse y que permitan saber cuando se gana, cuándo se pierde o cuándo se acierta.

La vida no es una diana, así que no se puede dar en el blanco ni por casualidad, ni por suerte, ni por puntería. No se puede dar en el blanco. [42]

Un@ debe de hallar el modo de encontrar tener “auténticas razones para no morir”:

Ahora siento que todo es posible. Todo. Absolutamente. Ahora entiendo qué quiere decir vivir. Ahora entiendo que vivir no quiere decir tener una vida sino tener razones para no morir. [231-232]

¹³ El personaje de John Dos Dados, a quien no he podido dedicarle mucha atención al hilo de mi texto, reinscribe constantemente el juego y el azar en el texto novelístico. Por otro lado, la referencia al casino recuerda y homenajea, en un guiño cómplice, a *La pasión*, de Jeannette Winterson (trad. Elena Rius, Edhasa, Barcelona, 1988), y tal vez al poema “El juego de hacer versos”, de Jaime Gil de Biedma (*Las personas del verbo*, Seix Barral, Barcelona, 1988, pp. 138-140), donde podemos leer: “Lo que importa explicar / es la vida, los rasgos / de su filantropía, / las noches de sus sábados. / La manera que tiene / sobre todo en verano / de ser un paraíso.”, en esa conexión vida y escritura que, como más adelante apuntaré, está presente en la apuesta de Company.

La pregunta y el cuerpo

La persecución de una pregunta —la pregunta— cruza todo el texto, de un modo insistente, en una especie de recorrido en espiral donde cada nuevo giro se dobla a la interrogación que ha de llegar a poder decir. De hecho, en lo que se refiere a la frecuencia temporal del relato, hay una acción-imagen que se repite: el choque de las llaves contra el casco.¹⁴

[...] justo en el momento de coger las llaves de la moto y oír cómo repicaban contra la superficie plástica del casco, quién sabe por qué, una frase le invadió la mente: el secreto está en la pregunta. [15]

Las *llaves* etimológicamente apuntan a las *claves* (del latín *clavis*), aquello necesario para poder comprender y conocer algo, un código y sus correspondencias.¹⁵ El *casco* no solamente remite a la protección sino que es relevante que amortigüe precisamente la cabeza, nuestra parte pensante por excelencia (porque alberga el cerebro) pero también porque es la responsable de nuestra testarudez (de *testa*). La llegada de la pregunta habrá de suponer para el personaje principal una sacudida contra esa protección y obstinación, una forma distinta de reubicarse y pensar el mundo y su existencia en él.

La paradoja reside en que la pregunta que no precisa respuesta es la que dará sentido a su vida.

El proceso hasta alcanzar poder decir es largo y no llega sino después de “El sueño” (capítulo 43):¹⁶

¹⁴ Este es el título del primer capítulo y la acción (con la alusión a la pregunta) reaparecerá a lo largo del texto en las páginas 31, 110, 168, 211 y 227, por citar algunas que dan muestra de su repetida presencia.

¹⁵ En la sexta acepción del diccionario de la RAE: “Signo o combinación de signos para hacer funcionar ciertos aparatos”. Remito al segundo capítulo titulado “¿Soy una máquina?”, donde el/la protagonista se pregunta por el funcionamiento mecánico de su existencia.

¹⁶ Este capítulo apareció (accidentalmente) mucho antes en forma de cuento dentro de la recopilación *Viatges subterranis / Viajes subterráneos*, bajo el título de “Parece niebla” (trad. Ignacio Navau, Bassarai, Gasteiz, 1997).

[...] y entonces encuentra el momento de preguntarse por qué le ha dado tanto miedo la idea de morir, encuentra el momento de preguntarse para qué la quiere tanto, a la vida, encuentra el momento de preguntarse si siente que hay algo que deba hacer antes de perderla, encuentra el momento de preguntarse si siente y, si siente, qué siente, encuentra el momento de preguntarse una pregunta que no necesita respuesta. [224]

No obstante, la pregunta no aparecerá de forma explícita (discurso directo) hasta el capítulo siguiente: “¿Por qué no me quiero morir?” [227]. El interrogante o la justa doblez del deseo de vivir. Hay un trabajo arduo y penoso para poder llegar a decir. El lenguaje es el espejo último donde el/la protagonista consigue verse, entenderse y materializarse (aunque sea transitoriamente) como sí mism@.¹⁷ Porque, según me he propuesto mostrar, la ambigüedad genérico-sexual de los sujetos que deambulan por *Melalcor* obedece a la negativa de doblegar su cuerpo a la evidencia inequívoca y, de este modo, forzar al lector/a la lectora a que participe conscientemente en los procesos constitutivos de la identidad a través del lenguaje, de los códigos y sus representaciones, que son en definitiva los que hacen presuntamente evidente el cuerpo. Los cuerpos... también el propio cuerpo de quien (se) lee.

Frente a esta tan pocas veces cuestionada transparencia de los cuerpos (al menos en lo que a ficción literaria se refiere),¹⁸ Company construye mediante una cuidada labor de lenguaje cuerpos opacos que más que ser evidencia, se ponen

¹⁷ No es gratuita al final de la novela la anotación de que en París han aprendido una nueva lengua y nuevas costumbres. En un momento anterior, refiriéndose a los habitantes de Els Montons, el/la protagonista se imagina cómo vivirían el desarraigo y la marginalización si la empresa familiar quebrase y tuvieran que emigrar de sus estables coordinadas identitarias: “Si nos hundiéramos, casi medio pueblo tendría que emigrar, buscar un nuevo lugar para vivir, aprender nuevas costumbres, adoptar otra lengua, adaptarse a un nuevo clima, ser diferente, saber lo que supone ser diferente, ver hasta qué punto presiona la manera de actuar de la mayoría, escribir sobre las propias tradiciones para no olvidarlas...” [194]. La experiencia de exilio, ya en clave real ya en clave metafórica, cruza el texto y merecería un espacio de estudio más amplio.

¹⁸ Cabría citar como intertextos literarios relevantes en esta línea textos como *Solitario de amor*, de Cristina Peri Rossi o *Escrito en el cuerpo*, de Jeannette Winterson.

en evidencia disruptivamente:¹⁹ son cuerpos interrogantes porque albergan deseos y buscan la pregunta que consiga decirlos, personal e intransferiblemente, como probablemente terminan descubriéndose tanto los cuerpos como los deseos, si en verdad son propios. Un modo de desaprenderse para saberse.²⁰

Vida, narración y deseo: una poética del siglo XXI

A modo de cierre, en este último apartado propongo dar un paso atrás para contemplar la novela de Company ya no estrictamente desde dentro del mundo ficcional recreado sino como libro literario. Quiero poner en consideración muy especialmente algunos de sus paratextos a fin de mostrar cómo, a mi juicio, *Melalcor* constituye la reivindicación de un cambio o renovación en el género de la novela (y retomo de este modo algo ya apuntado en Llavina), que se presenta pareja y en cierto modo indisociable a todo lo que en las páginas precedentes he tratado de poner de manifiesto.

En el 2000, frontera del cambio de milenio, de ingreso en el siglo XXI, pareciera que Company advierte con esta obra que la novela, como género, no puede persistir anclada en los modelos narrativos del siglo XIX, que supuso su esplendor, ligada al ascenso y plenitud de la clase burguesa. La concreción particular que en *Melalcor* recibe la trama romántica por excelencia da muestras de que es posible incorporar en el texto el fruto de todas las experimentaciones narrativas del XX, y proseguir indagando a medida del nuevo milenio, en la línea de un compromiso vital y literario de la figura de la autora implícita que, al menos para mí, es reconocible en el libro.

Los epígrafes que, tras la dedicatoria a sus sobrinos, abren el texto resultan, en este sentido, muy elocuentes:

¹⁹ Remito a mi texto “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia” en *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, ob. cit., pp. 11-40.

²⁰ Remito a dos trabajos de Noemí Acedo, ambos en prensa: “Sujetos a la frontera: Contorno(s) de género en la narrativa de Flavia Company”, presentado en el congreso *Discurso sobre fronteras – fronteras del discurso: literatura, pensamiento y cultura del ámbito ibérico e iberoamericano y “Melalcor: Nuevas maneras de sentir mundos”*, en *Escribir con el cuerpo*, ed. Beatriz Ferrús y Núria Calafell, Ediuc, Barcelona.

¿No sería la novela del tercer milenio una de indicios de identidad más allá del mapa del genoma?

Biel Mesquida, *Excelsior o El temps escrit*

El miedo no es prudencia. El miedo es un golpe de Estado sutil que preserva las creencias de los poderosos. El miedo es vivir como otros desean. Aquellos que quieren vivir sin miedo manipulan el miedo. Como una lluvia fina, un ploc-ploc que va calando en los huesos sin que te des cuenta. Hasta que estás completamente mojado, empapado. No te has protegido porque pensabas que era inofensiva. El miedo trabaja así. El miedo acaba haciendo de ti un muñeco enfermo. Ataca el alma del ser. La carcome. Dolors Miquel, *Gitana Roc*

El miedo al que alude la cita de Dolors Miquel puede reconocerse como la amenaza que ha atenazado al/a la protagonista de la novela a lo largo de toda la peripecia narrativa hasta hallar la pregunta. Sin embargo, tras el texto precedente de Mesquida, el alcance del fragmento de Miquel se acrecienta hasta empapar irremediabilmente la vida de l@s novelistas, l@s responsables de esas ficciones que al fin y al cabo, como reza la fe de ratas (*sic.*): *cualquier parecido con la realidad es pura puta coincidencia*. Y suele suceder que si a la realidad no le buscamos parecidos, no hay quien la logre entender. Y a su vez *entender* no implica tanto descodificar, *trasladar*, como sobre todo *dar* con esa pregunta que no necesita respuesta e incorporarla como motor de la vida, doblarse a su interrogante, como acontece en el amor o en la escritura.